بسم الله الرحمن الرحيم

إشكالية تأصيل الخطاب النقدي العربي

"التناص أنموذجاً"

د. عاصم "محمد أمين" بني عامر
أستاذ مساعد/ قسم اللغة العربية
جامعة الإسراء/ الأردن

د. منذر ذيب كفافي
أستاذ مشارك / قسم اللغة العربية
جامعة الإسراء/ الأردن

المحتوى

مقدمة

العقل: المصطلح والمفهوم

النظم المعرفية المشكلة للعقل العربي

النظم المعرفية المشكلة للعقل الغربي

التناص: المصطلح والمفهوم

الخلفيات المؤسسة للتناص

موت المؤلف

السرقات الشعرية ونظائرها

الخلفيات المؤسسة للسرقات الشعرية ونظائرها

حياة المؤلف

خاتمة

الهوامش

المصادر والمراجع

مقدمة

شكل تأصيل الخطاب النقدي العربي _برده إلى نظم معرفية مغايرة_ بعداً سلبياً عفا على بؤر مضيئة في سيرورة الخطاب النقدي العربي، فقد قاد فهم الخطاب بمنظور غربي إلى تجاهل مفاهيم نقدية عربية حقها أن تبرز وتجلى، في حين أن النظر إليها من المنظور الغربي حدد الزاوية باتجاه بعيد كل البعد عن الوجهة الحقيقية للمفهوم، فالتناص سؤال كبير، يبعثه تساؤل مشروع مؤداه هل يمكن للنظم المعرفية المشكلة للوعي العربي أن تُنتج التناص؟ لا لقصور بها، إنما لتغاير نظمها المعرفية التي شكلت يوما مفاهيم، مثل السرقات الشعرية والاقتباس والتضمين وغيرها، عن النظم المعرفية الغربية المشكلة للتناص؛ لذلك هدفت هذه الدراسة إلى الكشف عن النظم المعرفية المؤسسة لكلا المفهومين العربي والغربي، إضافة إلى تتبع مصطلح التناص في بيئته المعرفية، ومعايشته في تشكلاته، ومقارنته بنظائره في الثقافة العربية، وبيان جوهر الاختلاف بين التناص وغيره من المفاهيم العربية، فكان الجوهر المؤسس للتناص "موت المؤلف"، بخلاف السرقات ونظائرها التي قامت على حياة المؤلف.

ولأجل الكشف عن ذلك الجوهر ولغيره، كان لا بد من تتبع المصطلح في نسخته الأصيلة، اعتماداً على ترجماته العديدة إلى العربية، مما أوجب اتخاذ المنهج التحليلي المقارن وسيلة للكشف عن إشكالية التأصيل. من هنا جاءت الدراسة في مباحث عدة، أولها تقفى البنية العقلية المؤسسة للثقافة النقدية العربية والغربية على حد سواء، أُتبع بآخر تتبع حيثيات التناص، والخلفيات المؤسسة له، وبيان مدى اعتماده على مقولة موت المؤلف، أما المبحث الأخير، فقد وقف على سذاجة الطروحات النقدية التطبيقية في هضم وتشرب المصطلح، وبيان عدم جدوى مثل تلك التحليلات النقدية من خلال تبيان الأسس التي انبثقت منها السرقات ونظائرها، والخلفيات المؤسسة لها، ودور حياة المؤلف في تشكلها.

العقل: المصطلح والمفهوم

تؤكد الدراسات العلمية والعملية بأن الناس في العقل، بمعناه الفسيولوجي، سواء، ولا يمكن لشخص أن يتفوق على شخص آخر من هذه الجهة ، فالتركييبة العقلية واحدة، ولا يختلف فيها شحص عن شخص ولاجنس عن جنس؛ لذلك ميز لالاند بين العقل (المكَّون أو الفاعل) وبين العقل (المكِّون أو المساعد)، أما الأول فهو الملكة التي يستطيع بها كل إنسان أن يستخرج من إدراك العلاقات بين الأشياء مبادئ كلية وضرورية، وهي واحدة عند جميع الناس[1]، ويشترك الناس وسائر الحيوانات فيما وهبه الله لهم من تركيبة فسيولوجية تعد مصدراً لكل الإحساسات والتصرفات تدعى الدماغ، فهذه التركيبة العجيبة لا يختص بها جنس أو صنف دون آخر وينبثق عنها مصطلح العقل الذي خص الله به الإنسان، أقصد العقل (المكَّون أو الفاعل) حسب تصنيف لالاند، أي "مجموع القواعد والمبادئ التي نعتمدها في استدلالاتنا"، ويختص بها الإنسان دون سائر المخلوقات.

النظم المعرفية المشكلة للعقلية العربية

إذا أضفنا للعقل صفة العربي فإنه يكون "جملة المبادئ والقواعد التي تقدمها الثقافة العربية للمتقفين بها لاكتساب المعرفة"[2]، ما يفرض عليهم نمطاً معرفياً خاصاً في تعاملهم مع الأشياء، وبإضافة النقدي الأدبي تتحدد طريقة النظر والتحليل من خلال جملة المبادئ والقواعد النقدية إلى النصوص الأدبية، وهذه الطريقة الخاصة في التفكير تكونت بفعل عوامل فاعلة ضربت في العقلية العربية بشقيها الواعي واللاواعي، وانحلت في الجنس العربي برمته، وهذه العوامل هي

البيئة

تلعب البيئة بإقرار العلماء دوراً مهماً في رسم حدود العقلية البشرية في إطارها العام، يقول فردريك هرتزل: "إن الإنسان يعيش في بيئة تؤثر فيه تأثيراً كبيراً"[3]، كما تؤكد ذلك تلميذته ألن شميل إذ إن الإنسان عندها ابن بيئته فهي ربته ورعته، وتخللت عظامه ولحمه وعقله وكل شيء في حياته[4].

يتفق الباحثون على أن موطن العرب في العصور التاريخية هو الجزيرة العربية، فقد نزلوا بها واستقروا فيها[5]، ومنها موجات الهجرة المتتالية تحمل نفس هذه البيئة فكل ما أحاط بها كان يدور في فلكها، فالمتتبع لتضاريس الجزيرة العربية يرى أنها صحراء قاحلة يتخللها أودية وكثبان رملية متشابهة[6] وبعض الواحات، وفي المجمل يظهر للعيان محدودية المكونات

التضاريسية الجغرافية وتشابهها، فالرمال الصحراوية واحدة متشابهة، وكل حبة رمل تشبه الأخرى، ولو فكرت أن تقطع جزيرة العرب من شرقها إلى غربها أو من شمالها إلى جنوبها، لو وجدت أن ما ينسحب على مبتدئها يمكن تعميمه على كل شبر منها حتى منتهاها، فما هي إلا نسخة مكرورة، تحسب أنها سرمد لا ينتهي، ونباتاتها محدودة متشابهة أعدت لتتحمل قسوة الصحراء [٧]. وظروفها الجوية تحتكم إلى رتابة هامدة معادة ومحدودة بمواقيت وهيئات، فرياح الشمال والخماسين بتشكلاتها صارت مألوفة مكرورة للعربي تعيد نفسها في كل عام[٨]، من هنا غدت الصحراء نظاماً من التشابهات، هذه التشكيلة البيئية قمينة ببعث عقلية تنطوي على سمات محددة وصفت بأنها عربية، وجهت الفكر العربي في طريقة تفكيره، شملت ما ترسخ في الذهن العربي من طرق في العمل والإنتاج وأساليب في الإقناع ومقاييس للقبول والرفض، كما رسمت تشكله الأول، ولا يخفى ما لهذا الرسم الأول من حضور متنام بتقادم الزمن، فلا يمكن إلا أن يبقى ويرفد حضوره بامتداد الزمن.

كان نتاج هذه العقلية ركون إلى مبدأي التشابه والنزوع نحو الوحدة، وهما نقيض ما بني عليه التناص، وهو ما ستفصله الدراسة لاحقاً.

اللغة

إن أي "منظومة لغوية ما تؤثر في طريقة رؤية أهلها للعالم، وفي كيفية مفصلتهم له، وبالتالي في طريقة تفكيرهم"[٩]، إننا نفكر كما نتكلم.. الشيء الذي يعني أن اللغة التي تحدد قدرتنا على الكلام هي نفسها التي تحدد قدرتنا على التفكير[١٠].

فقد ساق علماء اللغة والأنثربولوجيا ما يؤكد هذه المقولة من خلال الدراسات التي أقاموها على ما يسمى بالشعوب البدائية، فالإسكيمو تقدم لغتهم لهم عالماً متكاملاً من الثلج وأنواعه في حين يفتقر العالم العربي لمثل هذا التوسع، وفي المقابل ترى العالم العربي غنياً بتحولات الحرارة التي يفتقر لها عالم الإسكيمو، مما يؤشر دور اللغة في توجيه آلية التفكير، فالمتكلمون باللغة العربية سواء سكنوا المناطق الحارة أو الباردة أو المعتدلة ظلوا سجناء العالم الفقير الذي قدمته لهم لغتهم عن عالم الثلج.

وإذا تقدمنا خطوة أخرى وحاولنا تلمس أثر اللغة العربية في توجيه آلية التفكير لدى أبنائها من الوجهة اللغوية النقدية، فإننا سنجد ذلك بكل وضوح، فالناظر للغة العربية بشكل عام ومجرد فإنه سيجد أنها تقوم بشكل أو بآخر على المشابهة والتبعية، فمعاينة تراكيب اللغة العربية تكشف عن ثنائية التابع والمتبوع، أي الأنموذج ومقتفيه، فالتوابع من أساسيات اللغة العربية (نعت،

ومنعوت)، و(معطوف، ومعطوف عليه)، و(بدل، ومبدل منه)، و(توكيد، ومُؤكّد)، ومبحث الإضافة يأخذ دوراً أساسياً في البناء الكلي للغة وهو مكون من (مضاف، ومضاف إليه)، فضلاً على (المسند، والمسند إليه)، وهما الركنان الرئيسيان للجملة العربية. وتُسحب هذه الهيكلة على البلاغة فالبيان صورة واضحة الثنائية بين (مشبه، ومشبه به)، و(مستعار، ومستعار له). كذلك هو المستوى الصرفي يكشف عن سعي دؤوب نحو التكرار والقولبة، حيث يتبدى ذلك في طريقة الاشتقاق، إذ تميل اللغة العربية في تحولاتها الصرفية إلى نهج صيغة واحدة في طريقة الاشتقاق بدأ من الاشتقاق الصغير إلى الكبير إلى الأكبر، والكبار، ناهيك عن قالب اسم الفاعل واسم المفعول وغيرهما من المشتقات صورة لأنموذج مثالي يقاس عليه أي تابع ومتبوع وما خالف هذا القالب شاذ لا يقاس عليه.

وأهم ما يميز البنية اللغوية للعربية في منطقها ثنائية "التابع والمتبوع" التي ترتد في حقيقتها إلى المشابهة بشقيها المشبه والمشبه به أي الأصل وما يرتبط به، فالعربية وفق نسق تركيبي قوامه الإسناد الذي يتكئ على المسند والمسند إليه كركيزة أساسية وعلى التوابع والإضافة وغيرها من ثيمات، وتتجسَّد هذه المعيارية في صميم اللغة ذاتها أيضاً من حيث تعاملها مع الجنس، فهي لغة ذكورية، يتبع فيها الإناث الذكور، حتى في أشد حالات التمايز اقتضاءً، فحضور تسع وتسعين امرأة ورجل واحد، يُغلَّب فيه الرجل على النساء لغوياً، فيقال: النساء والرجل حضروا، أو الرجل والنساء حضروا، والشمس أكبر من القمر حجماً وقدراً، لكن واقع اللغة يتأبى على ذلك، فيطلق القمران كناية عن الشمس والقمر لتوجب تبعية الأنثى للذكر، وإمعاناً في تأكيد هذه التبعية تسلطت ذكورية اللغة على ألفاظ التأنيث، ففرج المرأة مذكر وهو أخص بالتأنيث، والعينان مؤنث برغم تعددهما، والأنف مذكر رغم انفراده حتى أن العربي ليلحق الحركة إرضاءً للسابق، فيحرك على الجوار انطلاقاً من هذه الذهنية، فإذا لم يجد السابق لاحقاً جديراً به ابتكر لاحقه بنفسه حتى لو كان معدوم النفع، مثال ذلك كثير بثير، حسن بسن[11].

إن من كانت هذه طريقة بناء لغته لا بد وأن يبقى رهين ما تجود عليه به من رؤية لا يمكن أن يتجاوزها حتى بتقادم الزمن كونها قرت في اللاشعور المعرفي. من هنا لا تنكر هيمنة اللغة على طرائق التفكير، ومبعث هذه الهيمنة تموضع قواعد اللغة وأنظمتها وأنساقها في الوعي واللاوعي الفردي والجماعي، حيث تبقى محدداتها محكومة بأنساق وأنظمة متشكلة سلفا تتخذ هيئات واتجاهات محددة، لها دور كبير في توجيه الفكر العربي، وتحديد مساربه. فاللغة

كيان فعَّال لا ينكر دوره في قولبة العقل، إذ إن "كل ثقافة تحمل جنسية اللغة التي تنتجها، وإن نظام المعرفة العام في كل ثقافة لا بد أن يختلف، قليلاً أو كثيراً، عن نظام المعرفة في الثقافات الأخرى، وأن للغة دوراً أساسياً في هذا الاختلاف"[١٢]، وهو ما قرره علماء السيميائيات بقولهم: "إن منظومة لغوية ما تؤثر في طريقة رؤية أهلها للعالم وفي كيفية مفصلتهم له، وبالتالي في طريقة تفكيرهم"[١٣]،خاصة أن اللغة العربية بصمة ثابتة لم تتغير منذ ما يزيد على أربعة عشر قرناً. من هنا يتفاقم تأثيرها على بنية التفكير العربي ونظرته للأشياء، خاصة أن أول عمل علمي منظم هو جمع اللغة ووضع قواعدها؛ لذلك صار هذا العمل أنموذجاً يحتذى في سائر العلوم[١٤]، فالعلماء يحكمون رأيهم بالرجوع إلى أعراب الصحراء، للحفاظ على اللغة من اللحن والعجمة، ولذا فإن "السماع من الأعرابي قد رسم حدود العالم الذي تنقله اللغة العربية الفصحى لأهلها"[١٥]. وأهم نتاجات العقلية العربية

المشابهة

يفضي نتاج العوامل المكونة للعقلية العربية إلى اعتماد مبدأ المشابهة بوصفه ركيزة من ركائز الرؤية العامة للعقلية العربية، بما فيها البنية النقدية، إذ إن المتتبع لطبيعة البنية النقدية يجدها قد قامت على مبدأ المشابهة، الذي استمد من البيئة الصحراوية والبيئة اللغوية، واستمر في البيئة النقدية العربية في العصور المتلاحقة، جاء مبدأ المشابهة في البذور الأولى للنقد العربي، فعمرو بن كلثوم في انتقاده للمتلمس في بيته المشهور "استنوق الجمل" صورة واضحة لهذا المبدأ الراسخ، فالعقلية النقدية عنده ترى أنموذجا مثاليا للأشياء، أنموذجا فوق الكسر والانتقاص، فالجمل يحمل أنموذجاً مثالياً في الذهنية العربية، وأي كسر أو اعتداء عليه يكون خرقاً معلناً لنص المشابهة، فإضفاء خصيصة من خصائص الناقة على الجمل كسر لمبدأ المشابهة التي قرت في الذهنية العربية، من هنا حرص عمرو بن كلثوم على أن لا يسمح إلا أن يتطابق الشبيه مع شبيهه.

ولتأكيد إفرازات العقلية العربية النقدية لا بد من التعريج على الحوارية النقدية المشهورة التي دارت بين امرئ القيس وعلقمة الفحل، حكمت فيها أم جندب زوجة امرئ القيس لعلقمة وطلقت بسببها. فصورة فرس امرئ القيس في "المناظرة الشهيرة" في نظر امرأته أم جندب صورة ناقصة غير مستكملة البناء بالقياس إلى صورة فرس علقمة، ذلك لأن امرأ القيس اضطر أن يزجر فرسه ويضربه، ويحثه على العدو سعياً لإدراك طريدته، على حين أدرك

الفرس الآخر طريدته، وعلقمة ثانٍ من عنانه لم يضربه بسوطٍ ولا قراه بساق ولا زجره[١٦]، فالنموذج اللاحق "فرس امرئ القيس" في طرادٍ مع النموذج السابق "الفرس المثال".

وإتيان النابغة بالشعر مخفوضا ومرفوعا على قافية واحدة كقوله: "عجلان ذا زاد وغير مزود "وإلحاقه بقوله: "وبذاك خبرنا الغراب الأسود"[١٧] وهذا الإقواء انتقاص لكمال اطراد أبيات القصيدة على وتيرة واحدة. وبالتالي تجاوز للنموذج المفترض بإفراط أو تفريط ما يبعث على ثلم معيارية المشابهة بإقصاء اطّراد القاعدة النقدية.

النزوع نحو التوحد

تكشف معاينة بنية العقلية العربية عن رفض للتعدد والنزوع نحو التوحد، نلمس ذلك في معظم جزئيات تلك البنية، فعلى مستوى المنظومة الكلية للثقافة العربية يبرز السعي لانتظام الجزئيات في الكل، ومحاولة الانتقاص من كل ما هو آخر بوصمه بتهمة الشذوذ. فعلى المستوى الديني نرى الجاهليين قد عددوا في الأصنام التي يعبدونها حتى بلغت ٣٦٠ صنماً إلا أنها تقريباً متشابهة، وفي الوقت نفسه تصب في عبادة رب واحد "وما نعبدهم إلا ليقربونا إلى الله زلفى"[١٨].

أما على المستوى النقدي فثمة رؤية واحدة سائدة لا تقبل أي تجاوز لها، وهذا يظهر في الشذرات النقدية القديمة. فيأخذ الواحد وجهة أخرى أكثر خفاء ودقة، إذ تكثر الأحكام النقدية المتكئة على ألفاظ اسم التفضيل مثل أفخر بيت وأهجى بيت وأشعر العرب وغيرها، يقول ابن سلام مُعللاً لتقدم الأعشى لأنه: "أكثرهم عروضاً، وأوهبهم في فنون الشعر، وأكثرهم طويلة جيدة، وأكثرهم مدحاً وهجاءً ومخرجاً ووصفاً"[١٩]، فكل هذه الأحكام صادرة عن عقلية ميتافيزيقية رسمت مثلاً أعلى في عالم الغيب، فهو غياب في عالم غائب يرجى تحقيقه في عالم دنيوي حاضر، فالمشابهة تقوم على محاولة الرقي بالنموذج الأرضي ليشابه النموذج السماوي، وهو أنموذج أوحد، فكل ما مر من أسماء تفضيل (أفخر، أهجى...) تؤشر نهما نحو الأوحد.

يؤكد ذلك نظرية عمود الشعر التي شكلت قوام البنية النقدية السائدة بوصفها نتاجاً حتمياً لتلك العقلية التي فصلّناها سالفاً، ويقصد بعمود الشعر تلك المعايير الجوهرية التي تنهض بالبناء الشعري عند العرب القدماء، ويظهر أنه مستوحىً من عمود بيت الشعر كونه الأساس الذي لا يمكن الاستغناء عنه، والفكرة بمعناها العام معروفة متداولة، وجاء تحديدها الدقيق على يد عدد من النقاد المتأخرين[٢٠]، أمثال القاضي الجرجاني والآمدي حتى استقرت عند المرزوقي. ومن

المؤكد أن نظرية عمود الشعر ما هي إلا نتاج متقدم للعقلية النقدية العربية التي قامت في حقيقتها على مبدأ الأوحد، والتي ما كان له أن يفرز ويسوّد غير هذه التشكيلة النقدية في عمومها؛ لذلك جهدت في محاولة إخضاع الشعر في شتى مستوياته النحوية والبلاغية والموسيقية وغيرها، "لقواعد هذه النظرية انطلاقاً من نموذج للقصيدة تدعو إلى احتذائه في كل قول شعري"[٢١]، وهي تحتكم إلى معايير استدلالية ثابتة ومقاييس نقدية معدة سلفاً في قوالب جاهزة تنطبق على أي نص من النصوص هادفة إلى قياس مدى اقتراب ذلك النص من النموذج الهادف إلى لم شعث الشعر بقواعد صارمة موحدة، ومقاييس ثابتة، يدخلها الملتزم بمقاييسها بينما يعد خارجها المنكر لها، فهي لا تذهب إليه بل تدعوه إليها، أي أنها لا تستفيد منه في تدبر وسائلها وأحكامها بل ترغب فيه ممتثلاً لمتطلباتها[٢٢]. لكن هذه القواعد الصارمة والمقاييس الثابتة اهتزت مراراً وتكراراً من قبل ذلك الشعر العصي على الانصياع للنظرية، ممثلاً بأبي تمام والمتنبي وغيرهما، مما شكل عقبة كؤودا في وجه التماسك الموهوم.

النظم المعرفية المُشكلة للعقلية الغربية

بدأت الحضارة الإغريقية التي هي أصل الحضارة اليونانية لدى الأيونيين الذين استوطنوا المستعمرات الأيونية على الشاطئ الغربي من آسيا الصغرى وفي جزر صقلية والجزء الجنوبي من ايطاليا، ومن ثم أثمرت في شبه جزيرة اليونان، وانتقلت في أواخر عهودها إلى الإسكندرية وآسيا الصغرى، وسميت اليونان نسبة إلى الأيونيين، وبالإغريق نسبة إلى قبيلة يونانية اسمها غراي[٢٣].

لقد تميزت بلاد الإغريق بكثرة السلاسل الجبلية ووعورتها ووديانها السحيقة، وتميزت بكثرة الجزر والخلجان، مما جعل نصفها بري والآخر بحري، ومن ثم كان مناخها معتدلاً فلا إفراط في الحرارة ولا في البرودة[٢٤].

وبما أن الإنسان ابن بيئته كان لتلك الطبيعة الجغرافية، من كثرة للسلاسل الجبلية ووعورة للمسالك، وكثرة الوديان التي تفصل بين تلك التضاريس، دور في تكوين عقلية تحمل سمات خاصة انسربت في أخدودين هما

الاختلاف

إذا أصبح الاختلاف نتاجاً يرسم حدود العقلية اليونانية القديمة، وما انبثق عنه من عقليات أوروبية في القرون اللاحقة، فبفعل التضاريس السابقة الذكر، انقسمت بلادهم إلى عدد من المناطق والأقاليم، وأصبح كل منها مقراً لإحدى الجماعات الصغيرة، فالتقسيم الطبيعي أثّر في

تقسيم بلاد اليونان سياسياً واجتماعياً، فتكوّن ما يسمى بـ"المدن الحرة المستقلة" التي كانت ذات سيادة وقام تنافس شديد فيما بينها في جميع المجالات، وكان هذا الاختلاف مصدرا لتقدمهم، وأنه نظام يكفل لهم حقوقهم وحرياتهم. كما كان للمدن التي شكلت بنيتهم المعرفية دور في تعزيز هذا الاختلاف بما تحمله المدينة من تنوع وتعقيد.

يؤكد التاريخ بأن اليونان استمدوا مقومات وجودهم من اندماج القبائل المختلفة التي استقرت في الجزء الغربي من آسيا الصغرى وفي جزر وجزيرة صقلية، والجزء الجنوبي من إيطاليا، فاختلطت العناصر وامتزجت الشعوب، وحينما تختلط الأجناس وتمتزج الثقافات وتتلاقح العقول والأفكار تزول الأوهام والأضاليل أو تتضاءل وتقل مصداقيتها ويضعف تأثيرها في عقول الناس، مما يسهم في تطور الفكر ونشوء الحضارة[٢٥].

فأرسطو في رؤيته مثال واضح ودال لانسراب البيئة، بتنوع تضاريسها واختلافاتها السالفة الذكر، في تلافيف عقله النقدي، فهو واضع أول كتاب نقدي في تاريخ البشرية، كتاب الشعر وهو الكتاب الذي يعد إفرازاً للعقل النقدي الأوروبي، فهو أهم كتاب في نظرية الأدب كما يراه مؤرخو النقد الأدبي[٢٦]، وفيه نظرية المحاكاة التي أسس لها، إذ لا ترى الفن نقلاً حرفياً أو مرآوياً لمظاهر الطبيعة، فالشاعر لا ينقل فقط بل يتصرف في المنقول ولا يحاكي ما هو كائن، بل ما يمكن أن يكون أو ما ينبغي أن يكون بالضرورة أو بالاحتمال، أي محاكاة لما يمكن أن يحدث لا لما حدث فعلاً، فينبغي أن يؤثر الشاعر استعمال المستحيل المعقول على استعمال الممكن غير المعقول[٢٧]، فإذا حاول الفنان أن يرسم منظراً طبيعياً ينبغي عليه ألاّ يتقيد بما يتضمنه ذلك المنظر، بل أن يحاكيه ويرسمه كأجمل ما يكون، أي بأفضل مما هو عليه، فالطبيعة ناقصة والفن يتمم ما في الطبيعة من نقص، لذلك فإن الشعر في نظره مثالي وليس نسخة طبق الأصل عن الحياة الإنسانية[٢٨]، فالنقد المثالي عنده يكون في الأدب الجيد الذي يحاكي ما يرى وما لا يرى بشرط أن يُقنع، فالشاعر غير مقيد بالمطابقة، فدرع أخيل لدى "هومر" ليس تقليداً لأي درع قد وجد في يوم من الأيام، فالشاعر عند أرسطو يضع أشياء لم توجد قبل أبداً.

الرؤية النقدية السابقة، وهي غيض من فيض، تؤكد الطريقة التي انتهجها العقل الأوروبي في اتخاذ الاختلاف والسير على غير أنموذج سابق ديدناً خط العقلية الغربية بشقيها الواعي واللاواعي إلى يومنا الحالي.

التعدد

بما أن الطبيعة هي التي نسجت خيوط العقلية اليونانية، فقد كان لتعدد التضاريس وتنوعها دور في بناء نظام معرفي يقوم على نبذ الواحد والركون إلى التعدد، فعلى المستوى الديني ظهر ما يسمى بتعدد الآلهة، فقد كان لكل عائلة يونانية إلهها الخاص، كذلك القبيلة والمدينة لها إلهها، مما يؤشر تعقيد الديانة اليونانية في عقائدها[٢٩]، فقد عبد الإغريق عدداً من الآلهة التي أعطيت صوراً بشرية، فهناك إله للحرب، وإله للخصب والإنجاب، وإله للهواء، وإله للبحار، وغير ذلك[٣٠].

والديموقراطية شكل من أشكال التعدد عند اليونان، فكلمة ديموقراطية يونانية الأصل تعني حكم الشعب[٣١]، حيث يتمتع جميع أفراد المجتمع بحرية الفكر وإبداء الرأي مما يوفر التعدد، يؤكد ذلك التعدد نظام المدن الحرة المستقلة الذي تميز به اليونان نتيجة للتضاريس وبفعل البيئة في العقلية اليونانية لم يؤلف الإغريق دولة واحدة موحدة سياسياً، بل كانت بلادهم مقسمة إلى دويلات كثيرة سميت كل منها باسم المدينة التي قامت فيها.

فعلى المستوى النقدي، يرفض أرسطو وضع معايير وقواعد خاصة يتم في ضوئها الحكم على الأعمال الأدبية، فيقول منتقداً محاولات بعض النقاد فعل ذلك: "يقوم بعض النقاد بطرح آراء غير عقلانية يتخذونها قاعدة ومنطلقاً؛ وبعد أن يقرروا هم مصداقية آرائهم ومنطلقاتهم يمضون غير وجلين لاستنباط النتائج منها حسب ما تصوره أخيلتهم، ويبدأون بتقريع كل من يخالف ما يضعون من قواعد"[٣٢].

يدل هذا الاقتباس على أن أرسطو لا يحبذ أن ينطلق الناقد من مقدمات وفرضيات مسبقة يتخذها قواعد للحكم على فن الشعر، بل يجب أن يكون منطلقه الفن نفسه[٣٣]، وما هذا من أرسطو إلا إيماناً بالتعدد وقبول الآخر بقوانينه المتجددة واللانهائية.

يؤكد فكرة التعدد التي دمغت العقل النقدي الغربي ما جاء من آراء عند السفسطائيين الذين نظروا إلى أن كل شيء في الوجود نسبي، يعتمد في الدرجة الأولى على حكم الفرد وتقييمه ومنظوره الخاص؛ وبالتالي لا توجد حقيقة واحدة يتفق عليها كل الناس[٣٤].

التناص: المصطلح والمفهوم

ظهر مصطلح التناص لأول مرة على يد "جوليا كريستيفا" في عدة أبحاث ظهرت بين عامي ١٩٦٦ و١٩٦٧ في مجلتي "Tel-quel" و"critigue"[٣٥]، وهو مصطلح غربي يعود بمادته إلى مفردة لاتينية دالة على الاختلاط والنسج (textuss)[٣٦]، ما يشي بنقل الفاعل

إلى حقل مشترك، والفعل هنا مغيّب الفاعل، وتستحضر مفردة التناصية في نطقها ذلك النسيج والاختلاط مع كون هذا يعود إلى مادة المفردة اللاتينية، لكنه ينبئ عن تفاعل حي لعله لا يتصل بالكاتب قدر اتصاله بالنص[٣٧].

فالتناص مفهوم يطمح إلى ترسيخ المحاولات الحثيثة لإيجاد علم النص، وهو علم جديد، لأن موضوعه جديد هو النص، فمعظم المناهج السابقة درست النص وعاينته بوصفه وسيلة لتأكيد موضوعاتها ونظرياتها، لكن النص هنا هو المادة الرئيسية لعلم النص، فهو بهذا المعنى حقل منهجي ولا وجود له إلا داخل خطاب لغوي مكتوب، واللغة منظومة لا نهاية لها ولا مركز، فالكلمة ليست مغلقة ولا مكتفية بذاتها، بل حزمة من الكلمات والمفهومات المتعددة الفاعلة ــ ليس فقط ــ لاستعمالات عديدة، بل للدخول أيضاً مع مفردات أخرى في تركيبات عنقودية لا نهاية لها، فاللغة الأدبية عموماً تتميز بأنها تحتل مكاناً خارج جميع اللغات الأخرى وتتعالى عليها، كما لو أنها حصيلة تلك اللغات، فالنص منتج النصوص السابقة عليه، والممارسة الأدبية ليست ممارسة تعبير وانعكاس، إنما ممارسة محاكاة واستنساخ لا متناه، والمحاكاة والنسخ ليست للإعمال والآثار إنما للغات[٣٨].

إذا ما تتبعنا تعريف عدد من محددي المصطلح مثل جوليا كرستيفيا، ويتش وغيرهم، فإننا سنرى أنه يختلف من ناقد إلى آخر كما يرى "روبرت شولز"، ويحمل معاني وثيقة الخصوصية، ومبدؤه العام هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى مثلما أن الإشارات تشير إلى إشارات أخرى، وليس إلى الأشياء المعينة مباشرة، والفنان يكتب ويرسم ليس للطبيعة، إنما من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نص، لذا فالنص المتداخل هو نص يتسرب إلى داخل نص آخر ليجسد المدلولات سواء وعى الكاتب ذلك أو لم يع[٣٩].

فالمصطلح لدى منظريه الغربيين لا يخرج عن المفاهيم التالية:

إن أي نص محكوم حتماً بالتداخل مع نصوص أخرى، وهو يتوالد عن نصوص أخرى، فعندما ينبثق أو يتداخل أو يتعالق مع نصوص أخرى، فإن هذا لا يعني الاعتماد عليها أو محاكاتها، بل إن التناص يتجسد من خلال المخالفة أو المعارضة أو التنافس مع نصوص أخرى، أي هو في حالة صراع مع النصوص الأخرى[٤٠]، ولا يتداخل النص مع نصوص قديمة فحسب، بل يتم ذلك من خلال نص يتضمن ما يجعله قادراً على التداخل أو التنافس مع نصوص آتية، أي مع نصوص مستقبلية، فاليوم الأول في حياتنا هو اليوم الأول في الاتجاه إلى الموت في آن، وهو تفسير مقولة جاك دريدا "في البدء كان الاختلاف"[٤١]، بمعنى آخر أن النص

نقطة تحول تكون مركزاً ومنطلقاً لما بعدها[٤٢]، إضافة إلى أن النص لا يأخذ من نصوص سابقة فقط، بل يأخذ ويعطي في آن واحد، وبالتالي فإن النص الآتي قد يمنح النصوص القديمة "تفسيرات" جديدة، أو يظهرها بحلة جديدة كانت خافية، أو لم يكن يمكن رؤيتها لولا التناص[٤٣]، بمعنى أن يكون تركيبها في المتن الجديد أفضل بحيث هي من لفت الانتباه إلى النص السابق.

فالنص بلا حدود حيوي ديناميكي متجدد متغير من خلال تشكلاته مع النصوص الأخرى وتوالده من خلالها، لا تحده قراءة واحدة، ومفتوح على النصوص ماضية وآتية في آن[٤٤]. يتداخل ويتفاعل مع كل شيء نصوص شفهية كتابية .... إلخ، لذلك لا يمتلك بناءً محدوداً كونه يتداخل مع نصوص أخرى لا نهاية لها، وهي نصوص تمتد لتشمل العالم بأسره، الذي يصبح بهذه الحالة نصاً، من هنا يهدف التناص إلى تحطيم فكرة المركز والنظام والشكل والمضمون والوحدة الموضوعية المتوهمة، فالنص يحتوي لآنية متعددة منوعة متجددة متوالدة بلا توقف[٤٥]، فآفاق الدلالة غير منظورة، بسبب إلغاء الفواصل بين النصوص كون النص حلقة فحسب في سلسة متواصلة من الدوال (النصوص) غير المقترنة بمرجع، فيقف القارئ عاجزاً عن حصر النصوص المتداخلة ودلالاتها، فقارئ كل كلمة في النص مضروباً في عدد كلمات ذلك النص يساوي مجموع النصوص المتداخلة مع النص الأخير[٤٦]، ولاستحالة تحديد تاريخ كل كلمة في النصوص السابقة، فإن النصوص المتداخلة لا حصر لها، إضافة إلى ذلك مستوى القراءة أي تعدد القراءات، كون النص غير منجز ما دامت قراءته متواصلة أي متولية لا نهائية من المدلولات تبعاً لتعدد القراءات، لذلك يرفض بعض القائلين بالتناص قصة التأويل برمتها وأن التأويل هذيان محموم كهذيان الفصامين أو الفارين من حرب مدمرة[٤٧]. إن قراءة نص بغياب (نصوص) يكسر وحدة النص ليفرض بدلاً منها تعدديته، وتعددية النص تعني تشتيت هويته وتبديد أنظمته الدلالية والخيالية والإيحائية، بحيث تصير مرتبطة بغيرها من الأنظمة من النصوص الغائبة التي اعتمد عليها الأديب صاحب النص المدروس"[٤٨]. يتم ذلك من خلال مفهومين أساسيين: الاستدعاء والتحويل، فلا يُبدع النص من خلال رؤية الكاتب، بل يتم تكونه من خلال نصوص أدبية وفنية أخرى، فلغة التناص تتشكل من مجموع استدعاءات خارج نصيه يتم إدماجها وفق شروط بنيوية خاضعة للنص الجديد، يتبع ذلك عملية تحويلية معقدة تصهر وتذيب مختلف النصوص والحقول المندمجة مع النص المتشكل، مما يجعل لغة النص لغة إنتاجية منفتحة على مراجع خارج نصيه يمكن أن تدرك في تقاطع التغيير المتبادل للوحدات المنتجة لنصوص مختلفة، أي في مستوى التناص.

من هنا يهدف التناص إلى تحطيم المواصفات المعروفة مثل الشعر والنثر والقصة والرواية، أي نظرية الأنواع الأدبية أي تحطيم النظم المعرفية التي اكتسبها القارئ للاقتراب من دراسة النص دراسة موضوعية، فالقصيدة ليست كلاً متجانساً مستقلة، فلا دلالة لها إلا ضمن الأنظمة المعرفية التي اكتسبها القارئ ولو أطلق أنظمة أخرى غيرها فإن إمكانات الدلالة عندئذ ستتغير[٤٩].

أما مهمة الناقد في التناص فهو معرفة هائلة بالنصوص المتنوعة للكشف عن النصوص الفعالة والمؤثرة في توليد النص، ومعرفة الكيفية التي نمت من خلالها تداخلات النصوص وتشكلاتها، وقدرته على اكتشاف العلاقات القائمة بين النص والنصوص، إضافة إلى اكتشاف مدى إسهام النصوص الموروثة في توليد النص، أو عن مدى إسهام النص في إبراز النصوص القديمة، وإظهار ما كان خافياً منها، والتساؤل عن قدرة النص على توليد نصوص آتية.

خلاصة القول إن النصوص تشبه "سلالة الجنس البشري تتزاوج كي تنجب شيئاً جديداً، قد يكون مولوداً سليماً وقد يكون عبقرياً فوق العادة وقد يكون متخلفاً تحت العادة"[٥٠].

الخلفيات المؤسسة للتناص

وصفت الأرضية التي انبثق منها التناص بأنها تشكيك في بعض الأسس الفكرية والفلسفية التي استندت إليها البنيوية التي انتهت سنة ١٩٦٨[٥١]، إذ يمكن القول بأن التناص الوريث الشرعي للمكتسبات التي حققتها البنيوية من جهة، والثائر العتي عليها من جهة أخرى، وكأن ما حدث تمثل لمقولة "كبر ابنك فناء لك"، فمن الجهة الأولى نرى أن التناص قد ورث ما انتهت إليه البنيوية من قتل للإنسان. فالشكلانية والنقد الجديد والأسلوبية، قد استبعدوا المؤلف، في حين أن البنيوية قد أعلنت نهايته التي تزامنت مع موت الإنسان والذات، وقد قنّن ليفي ستراوس لهذا الموت بقوله: "إن هدف العلوم الإنسانية ليس بناء الإنسان وإنما تذويبه"[٥٢]، ومن هنا جاء التركيز على الكتابة لا على الكلام، لأن الكتابة تدمر كل صوت وكل أصل، إذ إن الكلمة المكتوبة تنفصل عن مالكها، على النقيض من الكلام الذي يرتبط بقائله ارتباطاً وثيقاً، وما ينبغي هو الكتابة ذات اللونين الأبيض والأسود[٥٣]. واللغة هي التي تتحدث، والمؤلف يقع تحت هيمنة الكتابة والقارئ، فالمؤلف يعيش قبل النص، أما الكاتب فهو يكون في اللحظة نفسها التي يوجد فيها النص، ويكون موجوداً أثناء عملية الكتابة، فحقيقة الإنسان (المؤلف) تراكمات من نصوص سابقة، وليس هو بالشيء الواحد المتجانس. لذا أصبح المؤلف خارج نصه، والمعنى منوط بالنص وليس بالقارئ الذي عليه فقط أن يدخل عالم النص ويفهمه من داخله، فيحول

النص إلى صنم على حد تعبير تيري ايغلتون، فالقصيدة في النقد الجديد تدور حول قصدية النص ولا تدور حول قصدية المؤلف.

بعد ذلك سعت البنيوية إلى علمنة الأدب والنظر إلى النص على أنه بنية لغوية مغلقة وصار المؤلف ضحية، لأنه يظل خارج اللعبة تماماً ويصبح النص دون هوية، وهويته كامنة في بنيته اللغوية، أي ما يعرف بسجن اللغة، وهنا تتنامى النزعة ضد المؤلف في انبثاقها من النزعة التدميرية للإنسان[٥٤]، هذا هو المهاد والخلفية المهيئة لانبثاق التناص بعد أن أعلن رولان بارت رسمياً موت المؤلف عام ١٩٦٨ في بدايات تحوله من البنيوية إلى التفكيك ليجعل النص عالماً بلا حدود، فهو تناص وكتابة مضاعفة لا ينشئها المؤلف، إنما هو جامع لها حسب، وعليه أُقصي المؤلف ليحل محله القارئ الذي يُنتج معنىً خاصاً به.

من هنا انطلقت معاينة التناص من الحقل الروائي مع باختين، الذي كان يبحث عن المكونات النصية للرواية، وكرستيفا التي اعتمدت في توضيح مصطلحها من مجمل دراسات باختين في الرواية، وحين تعود بالذاكرة إلى نشوء الرواية، فهي بنت المدينة، والمدينة نموذج في ضياع الذات، وتشتتها في تعقيدات الحياة.

أما مجال ثورته العاتية، فكان في تأكيده لوجود بنية لكنها لا مركز لها وغير مغلقة، فقد ظهر مصطلح التناص -كما أسلفنا- في معرض الشك بجدوى بعض الأسس الفكرية والفلسفية للبنيوية، فالشك بوصفه هو الحقيقة لا كما كان الشك عند ديكارت الذي كان يراه هدفاً للوصول إلى الحقيقة، فالتناص للوصول إلى الحقيقة، فالتناص يهدف إلى بذر الشك وعدم اليقين في كل شيء، فهوية الحقيقة هي الشك وعدم اليقين، والدلالة الواحدة الأدبية وغير الأدبية لا وجود لها.

موت المؤلف

ارتبطت فكرة المؤلف بفضاء النقد الغربي، إذ انبثقت من عدد من الأحداث التي عرفتها النهضة العلمية الحديثة مثل فلسفة الأنوار والعقلانية وحرية الفرد وحركة الإصلاح الديني التي سعت لإعادة الاعتبار للفرد[٥٥]، بعد أن ظل غائباً عن مجال الحياة طيلة القرون الوسطى، فكان من نتائج النزعة الفردية ظهور نزعات فلسفية وتيارات ومذاهب أدبية ونقدية، جعلت من أوليات اهتمامها المؤلف بوصفه مصدر التجربة أو العملية الإبداعية، جراء هذا التطرف في الإعلاء من شأن المؤلف (الفاعل) جاءت نظريات ومذاهب نقدية (النقد الجديد والنزعة البنيوية واللسانية) لتركز على مقصدية النص بدل مقصدية المؤلف، مما يعني إبعاد ما هو إنساني عن

مجال العمل والإبداع. مع ما بعد البنيويين لم يعد للشخص أو الذات مجال، إذ اللغة اجتاحت الكون بأسره، فلئن قال لاكان (كما قال بارت): إن الذي يتكلم "هو اللغة، فإن فوكو يصرح قائلاً: "يعتقد الرجال أن لغتهم هي جامعتهم، ولا يدركون أنهم يخضعون هم أنفسهم لأسرها"[٥٦].

فالمؤلف في التناص لا وظيفة له في العملية الإبداعية، ودوره في التناص أصبح متجاوزاً بعد أن تمكنت اللسانيات من تقويضه "عندما بينت أن عملية القول وإصدار العبارات عملية فارغة في مجموعها"[٥٧]، فهي لا تستند إلى شخص بذاته، إنما هي نتاج متعدد المنابع والأصول فيها أياد ومنابع ثقافية متنوعة، انحدرت منها دفعة واحدة أو بطريقة معقدة، فالنص أشبه بلغة ميتة ترسبت فيها مجموعة من الاقتباسات لتكون في الأخير نسيجاً من العلامات الصّماء التي لا تحمل أهواء ولا مزاجاً ذاتياً ولا رؤية أو معتقداً ما دامت عبارة عن كتابة أولية كتبها ناسخ حل محل المؤلف الذي مات[٥٨]، فالنص لم يعد يرجع إلى عبقرية مؤلفه، بقدر ما أصبح يعود إلى مبدأ الحوارية وتلاقح النصوص، وبهذا المفهوم يتحول النص إلى كتابة آلية دون أن يعبر عن مقصدية مؤلفه، أو يكون ظله الذي ينطوي على سر أو مغزى نهائي، وهذه صفات من شأنها أن تجعل العمل الذي يبدعه الإنسان غير ذي جدوى قوامه العبث واللامعقول، وهي خلفية معرفية تكمن وراء النقد الجديد ذي النزعة الحداثية[٥٩].

ولا شك أن الفصل بين اللغة النظام واللغة الأداء هو الهوة السحيقة التي ألقيت فيها "الذات"، إذ إن اللغة النظام غير الذات، ولكنها وحدها التي تحكم الذات، ومن ثم انتفى مفهوم "العبقرية" و "ومفهوم الإبداع"، فاللغة النظام هي وحدها المبدع وهي التي تتحدث، ولم يتولد الرمز في الفنان مثل الشجرة في التربة، بل إن الفنان يتكلم لأن الرمز جعل منه فناناً، والنص "يعني" "يقصد إلى.." لأن الشكل أو النوع الأدبي جعل منه نصاً، وهو محكوم بقيود النوع الأدبي وأساليبه، يقول بارت: "إن الأدب هو ذلك التجمع من المواد والقوانين_ من الأساليب والأعمال التي وظيفتها في الاقتصاد العام بمجتمعنا هي _على وجه الدقة_ (جعل) الذاتية (ذاتية مؤسساتية)، والمؤلف نفسه نتيجة هذه المؤسساتية، ونتيجة اللغة التي يرثها فتستعبده وتستخدمه[٦٠].

قام التناص على مفهوم موت المؤلف، أي اختفاء الذات الفاعلة في اللغة، وهو دوما خلخلة أي ممارسة تهدف إلى زعزعة الذات الفاعلة وتشتتها، يتم ذلك ضمن مفهومي الاستدعاء والتحويل، فالكاتب ــ لا يجوز أن نطلق عليه مبدعاً ــ يقوم بتحويل هذه الاستدعاءات وصهرها وإذابتها في النص الجديد، لكن عملية الصهر والإذابة لا تتم وفق منطق الكاتب، بل

وفق منطق النص الجديد نفسه، فالكاتب لا يبدع ولا أثر لرؤيته الفنية، لأنه يقوم بدمج مواد معطاة سلفاً حين تنبثق أو تتداخل أو تتعالق مع نصوص أخرى، فإن هذا لا يعني الاعتماد عليها أو محاكاتها، بل إن التناص يجسد من خلال المخالفة أو المعارضة أو التنافس مع نصوص أخرى، إذ يهدف إلى إظهار النص وكأنه دون بان أو باث، فالنص وفق هذا الفهم يقوم ببناء نفسه، ويقوم على تأكيد ذلك التمرد على التقسيمات المألوفة للأجناس، فالقاص والشاعر والفيلسوف كاتب للنص، والنصوص تتوالد عن نصوص أخرى، أي أن المرجعية الوحيدة للنص هي النصوص، فالنص يؤشر نصوصاً لا أشياء معينة مباشرة، أي أنه لغة استمدها من مخزون معجمي له وجود في أعماق الكاتب، وهو مخزون يكون من خلال نصوص متعاقبة على ذهن الكاتب، وهذا يمثل وجوداً كلياً للكتابة وليس للأشياء المحكية، فالنص يصنع من نصوص متضاعفة التعاقب على الذهن منسحبة من نقاط متعددة ومتداخلة في علاقات متشابكة من المحاورة والتعارض والتنافس[٦١].

والأنا لدى القارئ أيضا مجموعة من النصوص مقارنة بمجموعة النصوص في النص غير محددة وغير معروفة الأصول فالذاتية ــ الأنا تفهم منها أنها الكمال ــ التمام ــ في فهم النص ولكن الحقيقة أن هذا الكمال الزائف هو مجرد غسل "تنكر الإشارات والعلامات" التي تصنع الأنا –الذات– ولذلك فإن الذاتية عموما هي مجرد كليشيه[٦٢].إضافة للتناص الذي يستحضره المؤلف هناك تناص آخر يستحضره القارئ فــ "النص هو جيولوجيا كتابات"[٦٣]. لعبة القراءة والكتابة وهي أشبه بلعبة رياضية تحتاج إلى مهارة وإتقان كلا الفريقين في الملعب أو الكاتب والقارئ في النص.

السرقات الأدبية ونظائرها

تمتد جذور السرقات إلى العصر الجاهلي في الحديث عن إغارة بعض الشعراء على أبيات امرئ القيس، لكن الحديث النقدي الناضج لهذه القضية لم يظهر إلا بظهور أبي تمام[٦٤]، وللنقاد القدامى أراء فيها يمكن إيجازها بالوقوف على أبرزهم، فلم يكن يرى مدركو "أهل العلم بالشعر... سرقات المعاني من كبير مساوئ الشعراء، وخاصة المتأخرين منهم"[٦٥]، فلكل متقدم حضور في المتأخر، ومازال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمد من قريحته، ويعتمد على معناه ولفظه"[٦٦]، فقد "يتقارب سبك نفر من شعراء عصر وتتدانى رسائل كُتّاب دهر تشتبه اشتباهاً شديداً"[٦٧]، ولم يسلم أكابر الشعراء من رميهم بالسرقة وانتهاب أفكار غيرهم، وهي أشد

وأقصى ما يُتهم به الفحول الموهوبون، وكثيراً ما يكون هذا الرمي من أثر التهافت والحسد، وأعظم الحريري من فعل السرقة في المسروق إذا كان حياً بقوله في إحدى مقاماته: "واستراق الشعر عند الشعراء أفظع من سرقة البيضاء والصفراء، وغيرتهم على بنات الأفكار كغيرتهم على البنات الأبكار"[٦٨]، وقد عقد العسكري في كتابه الصناعتين فصلاً في حسن الأخذ، مُبيناً بأن لا أحد يقدر على الاستغناء عن الأخذ من الآخرين ممن تقدموا، والصب على قوالب من سبقهم، لكن عليهم إذا ما أخذوها أن يكسوها بألفاظ من عندهم وأن يبرزوها في معارض تأليفهم، وأن يُوردوها في غير حلتها الأولى، وجودة تركيبها، وقد عرض ابن رشيق لمصطلحات السرقة التي ربت على العشرين عند النقاد، منها: الاصطراف، والإغارة، والغصب، والمزايدة، والاهتدام، والنظر، والملاحقة، والإلمام، والاختلاس، والموازنة، والعكس، والمواردة ... وغيرها.

والاستشهاد "أن يضمن الكلام شيئاً من القرآن الكريم وينبه عليه"[٦٩]، ويعد التنبيه على موضع الاستشهاد شرطاً له[٧٠]. والاقتباس أن تدرج كلمة من القرآن أو آية منه في الكلام ترتيباً لنظامه وتفخيما لشأنه[٧١]. أما التضمين فقد يضمن المبدع في نصه نصاً أدبياً آخر، أو بعض نص وقد يلتقي مع هذا النص المضمن، كما يختلف معه في الجنس الذي ينتمي إليه. ويعرفه العسكري استعارة الأبيات أو أنصاف الأبيات من شعر الآخرين وهو حسن عنده[٧٢]، أي "قصدك إلى البيت من الشعر أو القسم فتأتي به في آخر شعرك أو في وسطه كالمتمثل"[٧٣]. فـ"يتضمن كلمات من بيت آخر"[٧٤]. أو "يضمن الشاعر شعره، والناثر نثره كلاماً آخر لغيره، قصداً للاستعانة على تأكيد المعنى المقصود"[٧٥]. أما التلفيق والالتقاط فهما عند الحاتمي "اجتذاب الكلام من أبيات حتى تنتظم بيتاً"[٧٦].

تكشف مجمل آراء العرب النقاد القدامى باختلاف رؤاهم وتعددها في قضية السرقات عن حضور للسابق في اللاحق وتمركز واضح حول المؤلف الأول، أكّد ذلك دخول السرقات في باب الذم بدءاً من المسمى الذي أخذته، ومروراً بكل المصطلحات التي رادفتها.

الخلفيات المؤسسة للسرقات ونظائرها

شكلت السرقات الأدبية والمعارضات الشعرية والاقتباس والتضمين والحفظ الجيد في النقد العربي القديم ظاهرة مهمة دبّجها النقاد بمجلدات عديدة، حاولت التعريف بها وتحديد أنواعها وأسباب انتشارها.

ارتبط ظهور السرقات ونظائرها بظهور تيارات أدبية مغايرة للسائد، مثل أبي تمام والمتنبي وغيرهما ممن أُثيرت حولهم شكوك كثيرة لخروجهم على تقاليد القصيدة العربية، ورغبتهم في تأسيس تيار أو مذهب أدبي جديد، ومواكبة طبيعية العصر، فجاءت ظاهرة السرقات انتقاصاً لما قد يكون من إبداع في دواخلهم، فكل من سعى لمقاومة السائد، والثورة على الركود والجمود، كان من حقه وفق هذه النظرة الرمي بهذه التهمة التي هي من أقسى التهم، كونها تنتقص فحولته الشعرية.

أكد ذلك إيمان اللغويين بـــ"الموروث وتبلوره في أحكام لا يصح الخروج عليها، واعتقاد النقاد والشعراء على حد سواء، أن القدماء ذهبوا بالمعاني واستغرقوها وسبقوا إليها، وليس أمام المحدثين إلا الاستمداد من زادهم، والسير على دربهم، فتأنقوا في الصياغة الفنية، وتجملوا في الأساليب الشعرية والتصويرية، فالنظرة الكلاسيكية التي تُقدس القديم لقدمه، وتعتز بالزمن الذهبي النبيل، ولا ترى في الأجيال الحديثة والمعاصرة إلا تبعاً يجترون ما خلّفه الأقدمون، هي التي وطّنت لقضية السرقات ونظائرها، ورأت في وجودها متابعة للسابق في اللاحق.

لذلك فالسرقات وليدة المقارنة في اللفظ والمعنى، وهو علم يبدأ وينتهي داخل التراث العربي ذاته، إلا من محاولات قليلة لمقارنة الأدب العربي بآداب الأمم الأخرى، لا تتعدى الملاحظات العابرة، عند أبي الفرج والحاتمي وابن طباطبا وكان أكثرهم الحاتمي، إذ تكلم عن أثر أرسطو في شعر المتنبي[٧٧].

يرمي القول بالسرقات إلى بيان فضل المتقدم على المتأخر، يؤكد ذلك القول بنظرية عمود الشعر، إضافة إلى إيجاد ثغرات في نصوص شعراء معينين للتشنيع عليهم، بحجة الضعف الفني لهذا الشاعر أو ذاك وإيضاح ضيق قريحته الشعرية، كما اتهم أبو تمام والمتنبي، أي أن الفكرة القديمة تحاول نسف صورة "الشاعر الكامل"، في حين سعى المحدثون الذين استندوا إلى فكرة التناص إلى نسف فكرة "النص الكامل" المعتمد في أصله على ذاته من دون استناد إلى ما هو قديم، أي بيان مرجعيات النصوص وإيضاح التفاعل النصي، فالمعالجة مختلفة ففكرة السرقات تناقش كمال المنتج والثانية كمال النص.

كما كانت الدوافع القبلية والعقائدية والاجتماعية والشخصية وراء البحث في السرقات، مثال ذلك ما كتبه الزبير بن بكار (ت ٢٥٦) بعنوان "إغارة كُثيّر على الشعراء"، وكان سببه أن كُثيّر عزة كان متشيعاً وأنه هجا آل الزُبير، وكذلك كانت الدوافع الشخصية وراء معظم الكتب التي تعرضت لسرقات المتنبي، وأصلها أن المتنبي كان كثير الكبرياء، والتعالي على بعض

أعلام الأدب والنقد، وبما أن السطو على نتاج الآخرين أكبر مثلبة وأعظم منقصه يوصف بها الأديب، فقد وجدنا جماعة الشعراء يتنصلون من ذلك العيب جهد استطاعتهم، وقديماً قال حسان ابن ثابت:

لا أسرق الشعراء ما نطقوا   بل لا يوافق شعرهم شعري

فالسرقة ارتبطت بأخلاق وسلوكيات مرفوضة بل مشينه، وكانت تهمة من يراد له النقض والتدمير، لذا حرص كل أديب على الترفع عنها، ولها بواعث عده منها الظاهرة الشفاهية التي قد تجعل الراوي يخلط بين النصوص فيدخل نصا بآخر إضافة إلى الإطار الثقافي، وتبتعد السرقات كثيراً عن مس النصوص مساً فنياً حيث ابتعد النقاد القدماء عن نقد جاد أبرز الملامح الفنية في عملية الأخذ والسرقة والتأثير فوجود الظاهرة ليس له أسباب فنية[٧٨]، فأسس النقد القديم تختلف بمحتواها وقواعدها عن الأسس التي رافقت النقد الحديث، إن النصوص لا تتفاعل بوصفها مجرد نصوص، ولو كانت كذلك يصبح النظر إلى تفاعلها على أنه مجرد اقتباس أو تضمين أو تأثير بمصادر معينة يستطيع أن يجدها القارئ المطلع والخبير، لكنها تتفاعل بوصفها ممارسات دلالية متماسكة، إنها عندما تتجاور وتتصارع وتتراوح وينفي بعضها الآخر، أو باختصار عندما تتفاعل بوصفها أنظمة علامات متماسكة لكل منها دلالته الخاصة به، وهذه الأنظمة إذ تلتقي في النص الجديد تسهم متضاربة في خلق نظام ترفيري جديد يحمل على عاتقه عبء إنتاج المعنى أو الدلالة في هذا النص[٧٩].

أما السرقات ونظائرها فيظل فيها الاقتباس والتضمين محافظين على طبيعة النص الأصلي ويؤتي بهما للاستشهاد أو للتشبيه أو التمثيل، وهكذا يظل المقطع التضميني وقبله الاقتباس هو الذي يتكلم في النص الجديد، وهو الذي يشرح ويفسر، أما التناص فعضوي مُوطَّن يصبح المأخوذ جزءاً من السياق الجديد يؤدي وظيفته الجديدة فيه، ويصاغ صياغة جديدة ولا يظل فيه سوى إشارات بعيدة إلى النص الغائب[٨٠]. فالسرقات كانت عامل ذم عند أغلب القدامى، يقول ابن رشيق "السرقة داء قديم وعيب عتيق"[٨١]، في حين أن المحدثين عدوه وسيلة فنية يتوسل بها المنتج في رسم عباراته الناطقة بما يختلج في نفسه من مشاعر وأحاسيس[٨٢].

إضافة إلى محدودية قضية السرقات ببيت أو فقرة أو عبارة خلاف التناص الذي يقوم على هدم السابق وبناء اللاحق، وبالتالي يصبح إشارة إلى نص غائب يعني النص الحاضر ضمن هذه الفاعلية يكون النشاط النقدي (إبراز الدلالات من تداخل النصوص) فاعلية السرقات الأدبية تقوم على تحديد السابق واللاحق وإبراز الجيد منه وما هو رديء.

حياة المؤلف

إنما النصوص بالنيات، مقولة اختزلت الفكر النقدي القديم الذي كان يخضع لقانون العلية الذي يرى أن كل عمل هو نسيج مؤلفه، يحمل بصماته ويجسد ملامحه البشرية وجيناته الوراثية[٨٣]، فثمة تشديد على مبدأ النية بوصفه فاتحة كل عمل وعماد بيته وأسه المتين، فابن رشيق في تعريفه للشعر يجعل النية أحد عناصره الرئيسية، يقول: "الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهي: اللفظ والوزن والمعنى والقافية"[٨٤].

يبدو أن فكرة النية انبثقت من الفكر الديني المتمثل بقول الرسول الكريم: "إنما الأعمال بالنيات..."، ومن ثم أصبحت المُولّد المعنوي الذي يستقر في بنية النص العميقة، ثم يوجه بنيته السطحية"[٨٥]، فالأعمال بشتى صورها- نصاً فنياً وإبداعا- بالنيات.

فالسرقات والتضمين وغيرها في النسخة العربية، تقوم شاهداً على أن النص مرآة تعكس كائناً إنسانياً ومخلوقاً بشرياً ذاتياً، بمعنى أن النص يكتسب صيغة الأيقونية[٨٦]، إذ يقوم مصطلح الأيقون عند بيرس على مفهوم التشابه والتماثل حيث يتم التركيز على نقل ومحاكاة خصائص الشيء الموجود في العالم الخارجي، وتجسيدها كما تجسد اللوحة الشخصية ملامح صاحبها، حيث يتحول إلى جناس خطي ينطق باسم مؤلفه الشخصي ويحدد بصماته وأثره في النص استناداً إلى مجموعة من المولدات أو الكلمات –المفاتيح- التي يودعها في ثنايا النص ومن بينها على وجهة الخصوص تقنية الضمائر، فضمائر الأشخاص نقطة معتمدة لكي تصبح الذاتية سارية المفعول في صميم الكلام، أي أن الضمير شرط أساسي يكشف لنا وجود المؤلف بوصفه ذاتاً في النص الإبداعي، والذاتية التي نضعها هنا هي كفاءة المتكلم في تموضعه كذات داخل الخطاب[٨٧]، والشعر العربي غنائي بطبعه معبر عن الذات بتحولاتها.

وفي الجانب التطبيقي اعتاد النقاد العرب القدماء التفاخر بمعرفة النص الأول، والتنافس بالكشف عنه بطريقتي الحفظ والسماع، بوصفهما وسيلتين لهما الدور الفاعل في حركة الثقافة آنذاك، مثال ذلك امتلاء كتب الأدب العربي بالترويج لهاتين الطريقتين، وطريقة الحفظ أو السماع للمرة الأولى بطلها الأوحد المؤلف واستعراضه لمحفوظه وقدرته على الحفظ من السماع للمرة الأولى.

والتركيز على دور المُرسِل في النقد القديم ومعالجة التجربة الشعرية قد أوجد ما يمكن الاصطلاح عليه (تجزئة النصوص) في إطار (التناول الجزئي) الذي يركز على اقتباس ما، وهو السائد في أغلب المنقول إلينا، ويوظفه ويصله بغيره من الشواهد الجزئية أيضاً، وقد

ساعدت القصيدة العربية بكونها أبياتاً شعرية على هذه التجزئة، ونرى بعض الباحثين العرب قد أولوا العناية الكبرى للصنف الخاص من التفاعل النصي، وهي أن يُقيم نص علاقة مع نص آخر محدد، وتظهر هذه العلاقة من خلال البيت الواحد أو القصيدة، ويعود السبب في ذلك إلى أن تحليلاتهم كانت جزئية للنصوص وليست كلية، فالعلاقة بين النصوص لم يكن يُنظر إليها من خلال النص في كليته، كان البحث عن الشاهد أساسياً في نمط تفكيرهم، وقد أدى ذلك إلى وقوع بعض الدارسين المعاصرين في ممارساتهم في التجزئة ذاتها التي تمت بتوظيف شاهد أو شاهدين، وعد ذلك من القراءة التناصية، مما جعل نظرتهم في تلك الممارسة تجزيئية وخاصة جداً، لذلك كان هم الباحث في البيت الشعري الذي يستوقفه أن يجد له نظيراً في خلفيته الأدبية والنقدية، فيجد له علاقة بسابقه، ويحدد العلاقة، ويُوجد لها مصطلحاً، فيبرز لنا هذا بجلاء في حديثهم عن النص[٨٨] المحلل من خلال الصيغة التي حددها يقطين نحو: قال الشاعر:
ومنه قول الشاعر...[٨٩].

يتمثل ذلك فيما أورده القاضي الجرجاني يقول: "وقد أحسن أحمد بن أبي ظاهر في محاجة البحتري لما ادعى عليه السرق قوله:

والشعر ظهر طريق أنت راكبه		فمنه منشعب وغير منشعب
وربما ضم بين الركب منهجه		وألصق الطنب العالي على الطنب

وإنما أقول قال فلان كذا، وقد سبقه إليه فلان فقال كذا.

لقد سادت النظرة الجزئية، الطامحة إلى الوصول للقائل الأول، كما ترمي إلى محاولة التوصل اللاهثة إلى النص الأساس أو ما يمكن وصفه بالنص الأول (النص الفحل)، الذي انبثق منه بنيان النص الجديد.

إضافة إلى ذلك أكد دور المؤلف ليس فيما ورد من مقاطع نقدية فحسب، إنما في أسماء الحقول ذاتها، فالسرقات، ووقع الحافر على الحافر، وتوادر الخواطر، والحفظ الجيد، تعابير أولية انبثقت من التركيز على الذوات، إنها تستحضر المرسل وتؤكد دوره الأهم[٩٠]. كذلك تجلى الأمر واضحاً في الحقل الذي تموضعت فيه السرقات ومرادفاتها، إذ كان الشعر هو الحقل الذي اعتمدت عليه المفاهيم القديمة، والشعر بروز للذات في الوعي الجمعي.

خاتمة

كشفت الدراسة عن النظم المعرفية المؤسسة لنظرية التناص، وبينت مدى اختلافها عن النظم المعرفية المؤسسة للسرقات الشعرية ونظائرها، إذ هما بنيتان معرفيتان متغايرتان، فالتناص مصطلح حديث يقوم على موت المؤلف وانفتاح الأجناس الأدبية على بعضها، ناهيك عن انفتاح النص في نظرية التناص على النصوص السابقة واللاحقة، إضافة إلى أن التناص يحمل قيمة فنية إيجابية.

في حين أن السرقات ونظائرها من اقتباس، وتضمين، والحفظ الجيد، والاستشهاد كلُ يقوم على حياة المؤلف، إضافة إلى ما تحمله من مفاهيم سلبية أُسست على أنها محاولة لاستلاب الذات الفاعلة قدرتها على الإبداع، فلا أشد على النفس المبدعة الخلّاقة من رميها بالتبعية والاحتذاء.

الـهوامش

---

[١] . محمد عابد الجابري، **تكوين العقل العربي**، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٥.

[٢] . **المرجع نفسه**، ١٥.

[٣] . فردريك هرتزل، **جغرافية الأجناس**، ١٩٨٢.

[٤] . زين الدين عبد المقصود، **البيئة والإنسان**، علاقات ومشكلات، ١٩٨١، ١٠.

[٥] . شوقي ضيف، **العصر الجاهلي**، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ٢٢-٢٣.

[٦] . انظر نوري حمودي القيسي، **الطبيعة في الشعر الجاهلي**، عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٤، ١٧.

[٧] . لمزيد من الإيضاح انظر عاصم بني عامر، **ملامح حداثية في التراث النقدي العربي**، دار صفاء، عمان، ٢٠٠٥.

[٨] . نوري القيسي، **الطبيعة في الشعر الجاهلي**، ٧٠.

[9] . Adam chaff, langage at lonnaiss ance lparis anrhropos, 1967 pp292-293.

[١٠] . عن محمد عابد الجابري، **تكوين العقل العربي**، ٧٧.

[١١] .عبد الإله الصائغ، **الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية: الحداثة وتحليل النص**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٩، ٣٨.

[١٢] . محمد عابد الجابري، **التراث والحداثة** دراسات ومناقشات، بيروت، المركز الثقافي العربي،١٤١.

[13] .Adam chaff, **langage at lonnaiss ance lparis anrhropos**, 1967 pp 292-293.

[١٤] . الجابري، **تكوين العقل العربي**، ٧٥-٧٦.

[١٥] . **المرجع نفسه**، ٨٩.

[١٦] . عبد العزيز عتيق، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٧١، ٣٥.

[١٧] .. النابغة الذبياني، **ديوان النابغة الذبياني**، شرح: عباس عبد الساتر، بيروت، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٤، ٥١.

[١٨] . الزمر، ٣.

[١٩] . ابن سلام، **طبقات فحول الشعراء**، تحقيق: محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، ٦٥.

[٢٠] . يذكر الأمدي في موازنته بين البحتري وأبي تمام أنه سأل البحتري عن نفسه وعن أبي تمام، فقال: "هو أغوص على المعاني مني، وأنا أقوم بعمود الشعر منه" وتبعه القاضي الجرجاني بسنه أسساً لعمود الشعر "وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بـــ: شرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته وسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبده فاغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم يكن نعتاً بالتحسين والمطابقة، ولا يحفل بالإبداع والاستعارة، إذا حصل لها عمود الشعر ونظام الفريض، القاضي الجرجاني، **الوساطة**، ٣٣-٣٤.

[٢١] . جودت فخر الدين، **الإيقاع والزمان "كتابات في نقد الشعر**"، دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع، دار المناهل، د. ت، ١٤.

[٢٢] . **المرجع نفسه**، ١٩.

[٢٣] . مصطفى غنيمات، **الحضارة والفكر العالمي**، دار الوراق، للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٩، ١٦٩.

[٢٤] . علي عكاشة وآخرون، **اليونان والرومان**، دار الأمل، إربد، ١٩٩١، ٢٤-٢٨.

[٢٥] . مصطفى غنيمات، **الحضارة والفكر العالمي**، ١٧٣.

[٢٦] . شكري الماضي، **في نظرية الأدب**، دار المنتخب العربي، بيروت، ١٩٩٣، ٢٨.

[٢٧] . أرسطو طاليس، **فن الشعر**، ترجمة: شكري عياد، القاهرة، دار الكتاب العربي، ١٩٦٧، ١٤٠.

[٢٨] . **المرجع نفسه**، ٢٩.

[٢٩] . مصطفى غنيمات، **الحضارة والفكر العالمي**، ١٨٣.

---

[٣٠] . محمود شاكر، **موسوعة الحضارات القديمة وتاريخ الأمم**، ج١، دار أسامة للنشر، عمان، ٢٠٠٢، ٢٩٩.

[٣١] . إبراهيم الدبو آخرون، **الإسلام وقضايا العصر**، دار المناهج للنشر، عمان، ١٩٩٧، ١٦٨.

[٣٢] . أرسطو طاليس، **فن الشعر**، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣، ١٢.

[٣٣] . عيد الدحيات، **النظرية النقدية الغربية**، من أفلاطون إلى بوكاشيو، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٧، ٧٤.

[٣٤] . **المرجع نفسه**، ٣٠.

[٣٥] . مارك انجينو، **أصول الخطاب النقدي الجديد**، ترجمة: أحمد المديني، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٧، ١١٠.

[٣٦] . منير سلطان، **التضمين والتناص**، وصف رسالة الغفران للعالم الآخر (نموذجاً)، الإسكندرية، منشأة المعارف، ٢٠٠٤، ٣٨.

[٣٧] . معجب العدواني، رحلة التناصية، **علامات**، ٤٤، م١١، ٢٠٠٢، ٧٥.

[٣٨] . شكري الماضي، **في نظرية الأدب**، ١٩٥.

[٣٩] . عبد الله الغذامي، **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية**، جدة ، النادي الأدبي الثقافي، ١٩٨٠، ٣٢٠_ ٣٢١.

[٤٠] . شكري الماضي، **في نظرية الأدب**، ٢٠٠.

[٤١] . جاك دريدا، **الكتابة والاختلاف**، ترجمة: ناظم جهاد، دار توبقال، ١٩٨٨، ٣١.

[٤٢] . الغذامي، **الخطيئة والتكفير**، بين الفصل الأول والسادس، من البنيوية إلى التشريحية، جدة، النادي الأدبي الثقافي،.

[٤٣] . **المرجع نفسه**، ٦٥.

[٤٤] . زهور الحزام، آلية التناص، **مجلة الناقد**، ع٣٠، ديسمبر ١٩٩٠، ٥٩.

[٤٥] . شكري الماضي، **في نظرية الأدب**، ٢٠٣.

[٤٦] . صلاح فضل، **مناهج النقد المعاصر**، القاهرة، دار الآفاق، ١٥٥.

[٤٧] . عبد الله إبراهيم وآخرون، **معرفة الآخر**، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٦، ١٣١.

[٤٨] . محمد مفتاح، **مجهول البيان**، دار توبقال، ١٩٩٠، ١٠٢.

[٤٩] . **المرجع نفسه**، ٢٣٣.

[٥٠] . مارك انجينو، نقلاً عن أحمد الزعبي، **التناص نظرياً وتطبيقياً**، مؤسسة عمون للنشر، عمان، ٢٠٠٠، ١٣.

[٥١] . أديث كرزويل، **عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو**، ترجمة: جابر عصفور، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٨٥، ٢٨٥.

[٥٢] . ميجان الرويلي؛ سعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢، ٢٠٠٠، ١٥٤.

[٥٣] . نقلاً عن موسى ربابعة، **موت المؤلف وآفاق التأويل**، علامات، ع ٥٨، ١٥، ٢٠٠٥، ٥٠.
Roland Barthes: Der roddesaurors.

[٥٤] . **المرجع نفسه**، ٤٩.

[٥٥] . رولان بارت، **درس السيميولوجيا**، ترجمة: بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٦، ٨٢.

[٥٦] . انظر ميجان الرويلي؛ سعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي**، ١٥٤.

[٥٧] . رولان بارت، **درس السيميولوجيا**، ٨٤.

[٥٨] . **المرجع نفسه**، ٨٦.

[٥٩] . هيدين واين، **مرحلة اللامعقول في النظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة: صالح جواد الكاظم، الثقافة الأجنبية ع١، ١٩٨٢، ٩٥-٩٦.

---

[٦٠] . ميجان الرويلي، **قضايا نقدية ما بعد البنيوية**، النادي الأدبي، الرياض، ١٩٦٠، ١٤٤.

[٦١] . عبد الله الغذامي، **الخطيئة والتكفير**، ٣٢٣.

[٦٢] . صبري حافظ، **آفاق الخطاب النقدي**، تشريفات للنشر، القاهرة، ١٩٩٦، ٦٢.

[٦٣] . نقلا عن أحمد الزعبي، **التناص نظريا وتطبيقاً**، ١٣.

[٦٤] . رامي أبو شهاب، مصطلح السرقات الأدبية والتناص بحث في أولية التنظير، **علامات**، ٦٤، م١٦، ٢٠٠٨، ٣٠.

[٦٥] . انظر يوسف بكار، **قضايا النقد الأدبي القديم**، جامعة القدس المفتوحة، ٢٣٠.

[٦٦] .القاضي الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البيجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، ٢١٥.

[٦٧] . الباقلاّني، نقلاً عن يوسف بكار، **قضايا النقد الأدبي القديم**، جامعة القدس المفتوحة، ٢٣٠.

[٦٨] . الحريري، **مقامات الحريري**، دار صادر، ١٩٥٨، ١١٠.

[٦٩] . القلشقندي، **صبح الأعشى في صناعة الإنشاء**، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الفكر للطباعة، بيروت، ج١، ٢٣٤.

[٧٠] . فاطمة البريكي، **نظرية التناص في النقد العربي القديم**، رسالة جامعية، الجامعة الأردنية، ٢٠٠٣، ٩٧.

[٧١] . فخر الدين الرازي، **نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز**، تحقيق: بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٥، ٢٨٨.

[٧٢] . أبو هلال العسكري، **كتاب الصناعتين**، الكتابة والشعر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٢، ٣٦.

[٧٣] . ابن رشيق، **العمدة في صناعة الشعر ونقده**، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، د.ت، ج٢، ٨٤-٨٦.

[٧٤] . أسامة بن منقذ، **البديع في نقد الشعر**، تحقيق: أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، الإقليم الجنوبي، ١٩٦٠، ٢٤٩.

[٧٥] . ابن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق: محمد عبد الحميد، المكتبة المصرية، بيروت، د.ط، ١٩٩٥، ٣٢٦.

[٧٦] . أبو علي الحاتمي، **حلية المحاضرة في صناعة الشعر**، تحقيق: جعفر الكناني، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، بغداد، ج٢، ١٩٧٩.

[٧٧] . أبو علي الحاتمي، **الرسالة الحاتمية فيما وافق المتنبي في شعره كلام أرسطو في الحكمة**، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٣١، ٥٣.

[٧٨] . حسين العمري، **إشكالية التناص**، مسرحيات سعد الله وموسى نموذجا، دار الكندي، إربد، ٢٠٠٧، ١٩.

[٧٩] . **المرجع نفسه**، ٦٧.

[٨٠] . **المرجع نفسه**، ٥٣.

[٨١] . خليل الموسى، **التناص والاقتباسية في النص الشعري الموقف الأدبي**، ١٩٩٠، ٨٣.

[٨٢] . ابن رشيق، **العمدة**، ج ١، ٨٠.

[٨٣] . حميد سمير، **المؤلف في التراث الأدبي: موت أم حياة علامات**، ع ٣٥، م٩ مارس، ٢٠٠٠، ١٢٧.

[٨٤] . ابن رشيق، **العمدة**، ج١، ١١٩.

[٨٥] . حميد سمير، المؤلف في التراث، **علامات**، ١٢٧.

[٨٦] . **المرجع نفسه**، ١٣١.

[87] . problems de linquisrique generals L. Benveniste.

نقلاً عن حميد سعيد، المؤلف في التراث الأدبي موت أم حياة، **علامات**، ١٣١.

---

[٨٨] . معجب العدواني، رحلة التناصية إلى النقد العربي القديم، **علامات**، ٤٤، م١١، ٢٠٠٢، ٧٦١.

[٨٩] . سعيد يقطين، **الرواية والتراث السردي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٢، ١٩.

[٩٠] . معجب العدواني، رحلة التناصية، **علامات**، ٧٥٩.

المصادر والمراجع:

١. **القرآن الكريم.**

٢. إبراهيم، (عبد الله) وآخرون، **معرفة الآخر**، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٦.

٣. ابن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق: محمد عبد الحميد، المكتبة المصرية، بيروت، د.ط، ١٩٩٥

٤. انجينو، (مارك)، **أصول الخطاب النقدي الجديد**، ترجمة أحمد المديني، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٧.

٥. بارت، (رولان)، **درس السيمولوجيا**، ترجمة: بنعبد العالي.

٦. البريكي، (فاطمة)، **نظرية التناص في النقد العربي القديم**، رسالة جامعية، الجامعة الأردنية، ٢٠٠٣.

٧. الجابري، (محمد)، **بنية العقل العربي:** دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية، ط٢، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٨٧.

٨. الجابري، (محمد)، **تكوين العقل العربي**، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية.

٩. الجرجاني، (القاضي)، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، عيسى الحلبي، القاهرة، ط٣.

١٠. الحاتمي، **الرسالة الحاتمية فيما وافق المتنبي في شعره كلام أرسطو في الحكمة**، تقديم فؤاد البستاني، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٣١.

١١. الحاتمي، **حلية المحاضرة في صناعة الشعر**، تحقيق: جعفر الكناني، وزارة الثقافة والإعلام،دار الرشيد للنشر، بغداد، ج٢، ١٩٧٩.

١٢. حافظ، (صبري)، **آفاق الخطاب النقدي**، تشريفات للنشر، القاهرة، ١٩٩٦.

١٣. الحريري، (أبو محمد القاسم)، **مقامات الحريري**، دار صادر، بيروت، ١٩٥٨.

١٤. الحزام، (زهور)، آلية التناص، ع٣٠، ديسمبر، **مجلة الناقد**، ١٩٨٨.

١٥.الدحيات (عيد)، **النظرية النقدية الغربية**، من أفلاطون إلى بوكاشيو، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٧.

١٦.دريدا، (جاك)، **الكتابة والاختلاف**، ترجمة: نظم جهاد، دار توبقال، ١٩٨٨.

١٧. الرازي، (فخر الدين)، **نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز**، تحقيق: بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٥.

١٨. ربابعة، (موسى)، موت المؤلف وآفاق التأويل، **علامات**، ع ٨٥، ١٥، ٢٠٠٥.

١٩.الرويلي، (ميجان)؛ البازعي (سعد)، **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢، ٢٠٠٠.

٢٠. الزعبي، (أحمد)، **التناص نظريا وتطبيقاً**، مؤسسة عمون للنشر، عمان، ٢٠٠٠.

٢١. العدواني، (معجب)، رحلة التناصية، **علامات**، ٤٤، م١١، ٢٠٠٢.

٢٢. العسكري، (أبو هلال)، **كتاب الصناعتين**، الكتابة والشعر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٢.

٢٣. العمري، (حسين)، **إشكالية التناص**، مسرحيات سعد الله وموسى نموذجا، دار الكندي، إربد، ٢٠٠٧.

٢٤. سمير، (حميد)، المؤلف في التراث الأدبي: موت أم حياة، **علامات**، ع ٣٥، م٩ مارس، ٢٠٠٠.

٢٥. شاكر، (محمود)، **موسوعة الحضارات القديمة والحديثة وتاريخ الأمم**، ج١، دار السامة للنشر، عمان، ٢٠٠٢.

٢٦. أبو شهاب، (رامي)، مصطلح السرقات الأدبية والتناص: بحث في أولية التنظير، **علامات**، ٦٤، م١٦، ٢٠٠٨،

٢٧. الغذامي، (عبد الله)، **الخطيئة والتكفير** من البنيوية إلى التشريحية، جدة، النادي الأدبي الثقافي، ١٩٨٠.

٢٨. كرزويل، (أديت)، **عصر البنيوية من ليفي شيتراوس إلى فوكو**، ترجمة: جابر عصفور، بغداد، دار أفاق، ١٩٨٥.

٢٩. فضل، (صلاح)، **مناهج النقد المعاصر**، دار الآفاق العربية، القاهرة، ١٩٩٧.

٣٠. القلشقندي، **صبح الأعشى في صناعة الإنشاء**، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الفكر للطباعة، بيروت، ج١.

٣١.القيرواني، (ابن رشيق)، **العمدة في صناعة الشعر ونقده**، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، د.ت.

٣٢. القيسي، (نوري حمودي)، **الطبيعة في الشعر الجاهلي**، يبروت، عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية، ط٢، ١٩٨٤.

٣٣. الماضي، (شكري)، **في نظرية الأدب**، دار المنتخب العربي، بيروت، ١٩٩٣.

٣٤. مفتاح، (محمد)، **مجهول البيان**، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٩٠.

٣٥.ابن منقذ، (أسامة)، **البديع في نقد الشعر**، تحقيق: أحمد بدوي؛ حامد عبد المجيد، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، الإقليم الجنوبي، ١٩٦٠.

٣٦. الموسى، (خليل)، التناص والاقتباسية في النص الشعري، **الموقف الأدبي**، ١٩٩٠.

٣٧. وايث، (هيدين)، **مرحلة اللامعقول في النظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة: صالح جواد الكاظم، الثقافة الأجنبية ع١، ١٩٨٢.

٣٨. يقطين، (سعيد)، **الرواية والتراث السردي**، **المركز الثقافي العربي**، الدار البيضاء، ١٩٩٢.

ملخـــــــــص

إشكالية تأصيل الخطاب النقدي العربي

"التناص أنموذجاً"

د. عاصم "محمد أمين" بني عامر

د. منذر ذيب كفافي

تسعى الدراسة إلى فك عرى التشابك النقدي بين منظومتين ثقافيتين متغايرتين، الثقافة العربية والغربية، حيث أسست كل منظومة فكرية طريقتها الخاصة في التفكير بما تكالب عليها من ظروف وشروط وجود، فالبنية العقلية العربية (طريقة التفكير العربية) لها طريقتها الخاصة في رؤية الأشياء وزوايا النظر، فلا يمكن لها أن تنتج إلا ما أنتجته من نقد، كذلك هي العقلية الغربية أفرزت ما أفرزته من مفاهيم نقدية معاصرة بفعل طريقتها الخاصة في التفكير، وليس ذلك نقيصة لأي من الثقافتين.

لتؤكد الدراسة هذه الفكرة استحضرت التناص بوصفه مفهوماً انبثق من الثقافة الغربية بعد أن توافرت له شروط الوجود التي ما توافرت في الثقافة النقدية العربية، بل توافر لها أنظمة ثقافية أنتجت مفاهيم مثل السرقات والتضمين والاقتباس ...إلخ، فرغم تشابه التناص بالتضمين والسرقات تشابها ظاهريا، إلا أن جوهر الاختلاف بينهما كبير؛ لذلك حاولت الدراسة الوقوف على الخلفيات المؤسسة لكل من المصطلحات الغربية والعربية، وتبيان مدى اعتماد التناص على مقولة موت المؤلف، والسرقات والتضمين وغيرهما من مصطلحات عربية قامت على حياته.

Abstract

The Problem of Rooting Critical Western Studies

Dr. Asem Mohamad Baniamer Monther Theeb Kafafe

This study tries to dismantle some points of interlacements between two heterogeneous cultural systems. Each system has established its own method of criticism according to completely different accumulated circumstances that have determined its existence, the Arabic mentality has its own points of view which enable it to produce what it has produced and the western mentality also has its own points of view that have formed its newly successive productions of criticism. These two cultural systems are distinguished in terms of their methods and this is not considered to be as defect of both of them.

To assurance this topic, the study evokes "Intertexte" as a western concept which has been a result of its own Western conditions. These conditions have not been available in the critical Arabic culture. The Arabic culture has received this concept in terms of implication, plagiarism etc, that are similar to "Intertexte" externally but they are different substantially. The study searches for the fundamental background for both of "Intertexte" and plagiarism and it tries to explain the essence of each of them. The study assumes that "Intertexte" stands for the absence (death) of the author and plagiarism stands for the existence of the author.